

**El teatro catalán y la
censura franquista.
Una muestra de los
criterios de censura de
textos destinados a la
representación (1966-
1977)**

**Catalan Theatre and Francoist
Censorship. A Sample of Censorship
Criteria on Texts Intended for
Performance (1966-1977)**

**Francesc Foguet
Universitat Autònoma de Barcelona**



Resumen: El presente artículo analiza el efecto de la acción de la censura en una muestra de obras destinadas a la escena catalana durante el período 1966-1977. Se basa en las resoluciones oficiales comunicadas a la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Barcelona y se ciñe a los textos en catalán. Para inferir las limitaciones y los criterios censorios, se clasifica la muestra en tres grandes bloques: 1) “prohibidas”, 2) “autorizadas con supresiones” y 3) “autorizadas sin recortes”. Si en el primer bloque se intenta deducir, de la lectura de las piezas, las razones que podían motivar la transgresión de las “normas” prohibitorias, en el segundo se detalla el sentido que tomaban las supresiones y en el último se describe la casuística de impedimentos para su representación.

Palabras clave: Dictadura franquista, Censura teatral, Criterios de censura, Teatro catalán.

Abstract: This essay analyses the effects of censorship on a sample of works intended for performance in Catalan scene from 1966 to 1977. It is based on official resolutions sent to the Provincial Delegation of the Ministry of Information and Tourism in Barcelona and it is limited to texts in Catalan. In order to infer the limitations and censorship criteria, the sample is classified in three major groups: 1) “Forbidden”, 2) “Authorised with suppressions”, and 3) “Authorised without cuttings”. In the first group, we aim to deduce the reasons for infringement of the rules from reading of the works. From the analysis of second group, it is detailed the sense of suppressions and in the third group it is detailed the reasons for preventing representation.

Key Words: Francoist Censorship, Theatral Censorship, Censorship Criteria, Catalan Theatre.



En el Arxiu Nacional de Catalunya se halla depositado un fondo de cinco cajas de documentos de la Delegación Provincial en Barcelona del Ministerio de Información y Turismo (MIT) que permiten delimitar –aunque sea parcialmente– algunos de los criterios de la censura aplicados a las obras teatrales durante los años 1966-1977¹. En dicho fondo se conservan los comunicados oficiales enviados al delegado provincial del MIT en Barcelona de las autorizaciones de escenificación de textos presentados a censura que dirimía la Dirección General competente en la materia². No obstante el hecho de que muchas de las resoluciones de autorización comunicadas oficialmente se refieran a representaciones programadas en los teatros de Madrid, y también a obras en castellano o traducidas al castellano para algunos locales de Barcelona, hemos optado por limitar nuestro análisis –con algunas excepciones– a los textos en catalán, originales y traducciones, que se presentaron a censura para ser representados en varios espacios escénicos y en regímenes distintos de profesionalidad o de amateurismo, sobre todo en Barcelona, pero asimismo –más esporádicamente– en ciudades como Girona, Sabadell o Terrassa, entre otras (véanse los anexos).

Se trata, en realidad, de uno de los hilos burocráticos de la inmensa y tortuosa tela de araña de la censura franquista que tiene una acotación temporal muy concreta y unas limitaciones evidentes, ya que es solo un eslabón más de la cadena censoria. Su importancia radica en el hecho de que demuestra el control y la censura que se ejercían en la dramaturgia y en la escenificación de los textos y el papel relativo que, en términos generales, tenían en todo el proceso las delegaciones provinciales del MIT, aunque, a decir verdad, en algunos casos fuera destacado. Atendiendo a esta documentación, de la que examinaremos solo algunos ejemplos representativos, puede resultar esclarecedor organizar el estudio de las 508 resoluciones sobre las obras que pasaron por el tamiz de la censura en tres grandes bloques: “prohibidas” (29, 5,7 %), “autorizadas con supresiones” (127, 25 %) y “autorizadas sin recortes” (352, 69,2 %).

OBRAS PROHIBIDAS

En la muestra que ofrecemos, hay pocas obras que reciban una tajante prohibición por parte de la censura (véase el anexo 1). Éstas, en su mayoría, eran piezas

¹ Arxiu Nacional de Catalunya. Fondo *Delegació Provincial a Barcelona del Ministeri d'Informació i Turisme* (núm. 1-318), UC 1-13.

² La citada Dirección General, dependiente del MIT, tomó varios nombres con el curso de los años: “Cinematografía y Teatro”, “Cultura Popular y Espectáculos” y “Teatro y Espectáculos”.

que firmaban algunos de los dramaturgos más jóvenes (Alfred Badia, Alexandre Ballester, Josep Maria Benet i Jornet, Ramon Gomis, Jaume Melendres, Xavier Romeu, Rodolf Sirera o Jordi Teixidor) y que “transgredían” las normas de censura vigentes, sobre todo la 1, la 17 y la 15, en orden descendente de mayor a menor recurrencia³.

La aplicación de la norma 1 servía como una suerte de enmienda a la totalidad de que se valía la censura para prohibir una obra por considerarse, en su conjunto, sin entrar en detalles, “gravemente peligrosa”. Según este criterio tan impreciso como genérico tanto podía prohibirse *Plany en la mort d’Enric Ribera*, de Rodolf Sirera [1973], como *Cel·la 44*, de Feliu Formosa [1975]⁴. Dificilmente ambos textos, de base histórica e intencionalidad política, podían pasar el cedazo de la censura.

A través de la figura imaginaria de Enric Ribera y de una estructura formal muy innovadora a modo de oratorio impresionista, *Plany en la mort d’Enric Ribera* pretendía ofrecer, desde una perspectiva de izquierdas y valencianista, una síntesis histórica y sentimental del pasado del País Valenciano contemporáneo (de la anteguerra a la posguerra, pasando por la guerra y la revolución del 1936-1939), en la que se plantean varias cuestiones espinosas: la existencia de la identidad valenciana, el papel de la izquierda política, el compromiso artístico e intelectual frente a la realidad o, entre otros aspectos, las claudicaciones, espejismos y miserias del franquismo, así como la *entente* con la dictadura de algunos sectores valencianos (Sirera 1982). Además, en el texto se alude casi freudianamente a la homosexualidad y al incesto del personaje central y se permite alguna que otra carga de profundidad contra la moral represiva del catolicismo oficial. Resulta obvio que estas temáticas –tanto las de tipo individual como social– eran tabú para la censura teatral.

Por su parte, *Cel·la 44*, titulada “Cinc anys en la vida i l’obra d’Ernst Toller” y editada y estrenada en 1970 sin problemas, se inspiraba libremente en *Masse Mensch*, *Los destructores de máquinas* y *Hinkemann*, así como en fragmentos de cartas y memorias del dramaturgo alemán, para reflejar su experiencia

3 Los peticionarios recibían una notificación oficial en la que se indicaba que “la obra tanto por su contenido como por su forma, incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas [y el número concreto]”. Asimismo, se les comunicaba que, contra dicho acuerdo, podía interponerse un recurso ante el pleno del organismo censor, en el plazo improrrogable de quince días. En cuanto a las normas de censura, véase *Boletín Oficial del Estado*, núm. 58 (8 de marzo de 1963), p. 3929-3930. Se reproducen también en Gubern y Font (1975: 345-350).

4 Indicamos entre corchetes la fecha de la resolución. Para más datos, véanse los anexos.



durante la Revolución Alemana de 1919 y, en general, la complejidad de la problemática revolucionaria (Formosa 1970). Como se sabe, Toller participó en el Levantamiento Espartaquista, que quería instaurar en Alemania una revolución de signo sovietizante. Desde una perspectiva épica-documental, Formosa ponía el acento en la reflexión que podía deducirse –y lógicamente extrapolarse al presente– de la obra expresionista de Toller, con el objetivo explícito de generar un debate crítico en torno a una serie de dilemas (violencia / no violencia, individuo / colectividad, masa / dirigentes, política / arte, héroe trágico / héroe positivo). El texto aborda, sin tapujos, las dificultades materiales y las duras condiciones de trabajo de los obreros alemanes, sus anhelos de justicia y mejora, sus divergencias políticas e ideológicas, sus contradicciones y traiciones internas, sus aprietos para cambiar la situación en la que vivían, sus irreversibles y lamentables errores y flaquezas frente a un contrincante difícil de batir. Se mire como se mire, los temas que expone *Cel·la 44* tampoco podían ser bien vistos por la censura franquista, tan furibundamente anticomunista.

Mucho más concreta y de mayor calado ideológico era la norma 17, según la cual se penalizaba “cuanto atente de alguna manera contra: 1.º La Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto. 2.º Los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país. 3.º La persona del Jefe del Estado”. Entre otros textos, fueron prohibidos en virtud del artículo 2 de esta norma tres obras de la joven dramaturgia de los setenta: *L’ocell fènix a Catalunya*, de Josep Maria Benet i Jornet [1971]; *Vermell de xaloc*, de Ramon Gomis [1971], y *Meridians i paral·lels*, de Jaume Melendres [1973] (Benet i Jornet 1974; Gomis 1976; Melendres 1977).

L’ocell fènix a Catalunya se sitúa en un piso del Eixample barcelonés durante el velatorio del señor de la casa. La viuda aprovecha la ocasión para criticar sin ambages a su difunto marido, excombatiente del Tercio de Nuestra Señora de Montserrat, pequeño-burgués heredero del señor Esteve de Rusiñol, adulterino circunstancial, y casado con una nieta huérfana y sexualmente insatisfecha que acaba por asesinarlo. Un joven artista, de corte modernista, hijo natural del muerto, simboliza el futuro de este mundo en descomposición. No solo se postula como amante de la viuda, sino que además se proclama dispuesto a poner en cuarentena todas las propagandas, rechazar todas las dictaduras (tanto la comunista como la capitalista) y defender la anarquía, Freud y la “nostalgia del compromiso”. Esta pieza breve, un tanto melodramática, constituye una sátira delirante e irreverente de la doble moral y las aspiraciones de la pequeña

burguesía catalana en decadencia. Si este enfoque podía justificar —aunque quizá por un exceso de celo— que contravenía la norma 17.2, los pocos miramientos que tiene la viuda para con su difunto marido, del que descubre todos sus encantos, explican que vulnerara también la norma 11 (“Se respetará la intimidad del amor conyugal, prohibiendo las imágenes y escenas que la ofendan”).

A su vez, *Vermell de xaloc* brindaba una visión objetiva y realista del mundo de los pescadores tarraconenses y sus problemáticas, en el que despunta la figura mítica del maquis Perot Rovira. La referencia a la guerrilla de resistencia antifranquista durante la posguerra ya era, sin duda, a ojos de la censura, un motivo para que el texto quebrantara la norma 17.2, pero la mirada crítica de Gomis refleja también las dificultades materiales de las clases populares y, en concreto, las difíciles condiciones en que vivían los pescadores, sujetos a la dinámica capitalista. Uno de los personajes, Pep-Pescador, se declara admirador de Perot Rovira, justifica su actuación guerrillera, propone soluciones drásticas para terminar con la explotación de los trabajadores del mar y actúa en consecuencia. Con este planteamiento, la censura podía, sin grandes esfuerzos, vetar la obra por violentar también la norma 8.3 que prohibía “la justificación de la venganza y del duelo”.

Con voluntad de ofrecer una reflexión y generar un debate sobre la realidad política y cultural coetánea, *Meridians i paral·lels* analiza —brechtianamente— las fuerzas o grupos que representaban varias formas de entender el hecho nacional catalán, a partir de la transposición de la acción (al estilo de Espriu) a un país imaginario, dominado por la burguesía industrial (Catalunya), que vive en aparente rivalidad con otro país, sujeto en este caso a la oligarquía agraria (España). En el seno de esa sociedad de hegemonía burguesa, se evidencia el entendimiento económico entre las clases dominantes de ambos países, la lucha interclasista como motor de los vínculos socio-económicos, las concesiones de los obreros al capital y la estrategia burguesa de proponer el nacionalismo como elixir para soslayar la confrontación social y facilitar así la explotación de los trabajadores. Además de denunciar el colaboracionismo de la burguesía catalana con el régimen, la obra refleja algunos de los temas socialmente candentes, como la instrumentalización de los flujos migratorios con el beneplácito de la burguesía catalana, que hallaba de este modo mano de obra barata para su industria. Aunque lo hiciera de forma alegórico-parabólica, plantear todas estas temáticas en términos bastante reconocibles por el espectador y hacerlo desde una óptica marxista explica el motivo de la prohibición, valiéndose del citado punto 2 de la norma 17.



A continuación, entre las normas más vulneradas, venía la 15, que prohibía cualquier obra que propugnara “el odio entre pueblos, razas o clases sociales” o que defendiese “como principio general la división y enfrentamiento, en el orden moral y social, de unos hombres con otros”. Entre las piezas que se censuraron por contravenir esta norma —a la par que la 17— cabe destacar también la obra *Vermell de xaloc*, en la que, como hemos comprobado, uno de los personajes defiende la acción violenta, y *A tot arreu se’n fan, de bolets, quan plou*, una versión libre en forma de farsa sobre *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht, a cargo del dramaturgo Xavier Romeu [1970]. En este texto, se denuncia la tiranía de los potentados que, al alcanzar el poder tras una guerra, someten a sus súbditos a la represión y a la violencia en nombre del orden y de la paz, e instauran un régimen en el que la justicia es tan arbitraria como grotesca (Romeu 1970). Cuando una nueva guerra deja sin caudillos al pueblo, éste aclama a uno de sus demagogos, que ha sabido aprovecharse de las circunstancias, para que le gobierne. En la época, la pieza podía leerse sencillamente como una parábola de la dictadura franquista.

Con una carga ideológica similar, la censura se acogía a la norma 14 para prohibir asimismo aquellas obras que hicieran una “presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas” (14.1) o “denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra nuestras instituciones o ceremonias” (14.2), y también que ofrecieran un “falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos” (14.3). Además de la citada *L’ocell fènix de Catalunya*, que quebrantaba la norma en general, pues se burlaba de un excombatiente del Tercio de Requetés durante su propio sepelio, *Liberals i trabucaires*, de Xavier Fàbregas [1970], fue prohibida por vulnerar el punto uno y *Una croada*, de Alfred Badia [1971], por contravenir el punto dos (Fàbregas 1972; Badia 1971).

La obra de Fàbregas, que fue editada en 1972 bajo el título de *Francesos, liberals i trabucaires*, era en realidad un espectáculo compuesto a partir de varios textos de Josep Robrenyo, uno de los autores teatrales catalanes del XIX más irreverente y revolucionario. Pese al exaltado patriotismo hispánico que expone Robrenyo frente a los ejércitos de Bonaparte y los colaboracionistas con los invasores, la prohibición se ensañaba contra el tratamiento satírico que se hacía en el texto de los frailes “trabucaires” que predicán la caridad y la pobreza mientras se enriquecen y regocijan a escondidas o que, en nombre de la fe, animan a los feligreses a tomar las armas contra los endemoniados liberales para



sacar tajada de la guerra. Partidario de la causa liberal (constitución, soberanía popular, libertad), Robrenyo no tiene tampoco ningún reparo en parodiar la retórica hipócrita y cínica que practican algunos representantes de la iglesia más ultramontana, defensores de la servidumbre y el despotismo monárquicos. En este último aspecto, en efecto, se fundamentaba la prohibición.

Una croada se ambienta en la corte de Ramon VI, conde de Tolosa y cuñado de Pere I, rey de Aragón y conde de Barcelona, en tiempos de juglares, maquinaciones políticas y guerras religiosas, para brindar una nueva visión de las cruzadas contra los cátaros: el motivo de fondo, aunque parezca religioso, es de pura codicia económica y de ambición de poder, por una parte; y por otra, de la necesidad de someter a los más pobres, que con la nueva doctrina se volvían más insumisos. En las cruentas guerras de religión salen perdiendo, como siempre, los más débiles, mientras enriquecen y fortalecen a los poderosos. El rey catalano-aragonés juega en este conflicto sus propias bazas, ya que quiere mantener bajo su dominio la tierra occitana, pero tiene que reconocer que, en vez de una cruzada, se trata de una sangrienta guerra de conquista que, al fin, conduce a la batalla de Muret donde muere y, de resultas de ello, los franceses se apoderan de sus territorios. Esta perspectiva desmitificadora de las cruzadas contra los cátaros, la referencia al antiguo linaje de reyes catalanes, la crítica al papel del papado y al fanatismo e hipocresía religiosos eran, seguramente, pretextos suficientes para inducir a que la censura prohibiese la obra según la norma 14.2. No obstante, *Una croada* infringía asimismo la norma 3, por la cual se proscribía toda justificación de “una conducta moralmente reprochable”, como la que podía considerarse, según la censura, la del rey Pere I, por cautivar cortesanas a destajo en sus tiempos de ocio, y la de Cebrià, “obispo de los puros”, por seguir la doctrina cátara, considerada herética por los cristianos.

Sin embargo, no fueron solo los dramaturgos más jóvenes los que vieron prohibidas sus obras. La censura vetó también la representación de *La fam*, de Joan Oliver [1970 y 1976]; *El foc de les ginesteres*, de Josep Maria de Sagarra [1973], y *Midas, rei de Frígia*, de Nicolau Maria Rubió i Tudurí [1973]. Si la pieza de Sagarra fue censurada por atentar contra la norma 1 y la de Rubió por hacerlo contra la norma 17, de *La fam* no se indicaban los motivos concretos por los que había sido prohibida.

La fam podía ser, sin lugar a dudas, un texto incómodo —¡especialmente en junio de 1976!— porque evocaba el proceso revolucionario de 1936-1939 desde la óptica republicana y con un cariz vagamente anarquizante, con lo cual atentaba



contra los ingentes esfuerzos de la historiografía y la mística franquistas por falsear e instrumentalizar el pasado para justificar la “legitimidad” de la dictadura (Oliver 2003). ¿Cómo podía la censura aún vigente dejar pasar una obra, estrenada en 1938, tan contraria a sus parámetros historiográficos e ideológicos y de un autor “desafecto” con antecedentes republicanos y de inequívoca adscripción antifranquista?

A pesar de su aproximación a la cultura oficial del régimen durante la década de los cincuenta, el prestigio de Sagarra no ayudó a que la censura diera el *placet* a *El foc de les ginesteres. Escenes de 1640* (Sagarra 1993). Esta obra de juventud –estrenada y editada en 1923– presentaba evidentes connotaciones políticas que no podían ser del agrado de los censores. Influido por la efervescencia catalanista de su tiempo, Sagarra escribió un poema dramático de intención patriótica –su título alude a los colores de la *senyera*– que trazaba una peripecia sentimental situada en los albores del Corpus de Sangre y, por tanto, de la Guerra de los Segadores (1640-1652), en la que los catalanes se enfrentaron a la monarquía española para defender su dignidad y libertad. Es al grito de “mori el mal govern!”, “que se’n vagin tots els soldats!” o “no volem patir més mals”, o a partir de razonamientos del tipo “Catalunya és massa mansa / i li busquen massa el cos” o “de tant omplir-la, s’ha vessat la gerra / i ja estem tips del rei i el comte-duc”, con lo que se fragua y se enciende la revuelta de los catalanes contra los ultrajes, crímenes y abusos recibidos por la soldadesca y los gobernantes descerebrados de Felipe IV, mientras que los servidores virreinales apelan sin rodeos a la necesidad de un “hombre de hierro” que resuelva a la brava la situación. ¿Cómo osaría la censura franquista dar vía libre a una obra –polémica hasta en su estreno– que se solazaba épicamente con uno de los hitos históricos del nacionalismo catalán? ¿No podía, el público de 1973, sin esfuerzo, interpretar el sentido resistencial de la pieza de Sagarra en clave coetánea?⁵

En cuanto a *Midas, rei de Frígia*, publicada en la popular colección “El Nostre Teatre” en 1935, es muy probable que el veto se debiera a la potencial identificación que el espectador de 1973 podía hacer entre el personaje principal y “la persona del Jefe del Estado”, tal y como indicaba la norma 17.3, aunque

5 Recelosa de cualquier repunte del interés por lo popular, la censura prohibió incluso, en 1975, un espectáculo basado en textos de Frederic Soler, *Pitarrades 1833-1895*, bajo la dirección de Joan Maria Gual, aunque más tarde, en 1976 y 1977, se autorizó con un solo corte: el grito “¡Abajo los Borbones!”.

también podía achacársele sin problemas, por el culto a los dioses de que hace gala, la vulneración de la norma 17.1 (Rubió i Tudurí 1935). Inspirado en el mito de Midas, el texto de Rubió es una divertida farsa sobre los delirios de poder y el cinismo solemne del rey de Frigia, rodeado de un pueblo sumiso que le idolatra y de súbditos aduladores que lo encuentran todo perfecto y proclaman con insistencia retórica los beneficios de la política oficial (trabajo y orden, *pan y circo* y otros lugares comunes similares). Sin embargo, la llegada de Syressis, un adivinador que no está para monsergas ni pompas, turba la aparente paz y concordia del reino, ya que avisa a Midas de que los dioses se han ofendido profundamente por su manía de querer alcanzar la perfección y le han impuesto un pequeño castigo: unas portentosas orejas de asno que sembrarán en el rey la inquietud y el descrédito en su pueblo. Las argucias para mantenerlo en secreto y el repentino cambio de carácter de Midas, cada vez más orgulloso y despótico, provocan el creciente descontento entre sus súbditos, que conspiran contra él. Como en el cuento de “El traje nuevo del emperador”, de Hans Christian Andersen, es la mirada infantil la que se atreve a desvelar el secreto del rey Midas y a derribar la autoridad que se atribuye y que el pueblo le disputa. Al fin, los dioses le libran de la maldición, Midas aprende la lección y otro líder le sustituye en el poder, sin que se produzca ningún cambio significativo. Doble corolario de la farsa: por más que se crea estupendo e invulnerable, 1) cualquier gobernante puede convertirse de la noche a la mañana en un tirano cruel, inclemente, arbitrario y depravado, y 2) cualquier gobernante tiene que gozar del asentimiento más o menos explícito de su pueblo, al que, por otra parte, no le cuesta demasiado destronarle del poder. Sorprendentemente, esta pieza alegórica publicada en 1935 tenía muchos puntos que podían extrapolarse a la dictadura del *Caudillo*.

No deja de ser curioso que *Corona per a una necro*, de Joan Vila Casas [1973], fuese prohibida por atentar contra la norma 18, que vedaba cualquier obra que crease, por reiteración, “un clima lascivo, brutal, grosero o morboso”. No es difícil comprobar, no obstante, por qué razón la censura la prohibió. *Corona per a una necro* está protagonizada por mujeres de la vida que, durante el velatorio de una compañera suya, en una vetusta y pobre pensión, el día de Navidad, se quejan de las dificultades de subsistencia y hablan sin pelos en la lengua de los gajes del oficio más antiguo del mundo (Vila Casas 1973). Por si fuera poco, la difunta –Pili– ejercía la prostitución tras separarse de su marido, tenía un señor pequeño-burgués –dignamente casado– como cliente habitual de toda la vida



y ha dejado una hija que ejerce también, con más exigencia que su madre, de prostituta de lujo. Pero su auténtica familia era otra pobre prostituta (Lulú), amiga íntima de la muerta, y un joven homosexual necrófilo (el Nen, ahijado de Pili y Lulú), fanático de las autopsias hasta el extremo de que se muere de ganas por probarlo con el cuerpo presente. Una intensa nevada impide enterrar a la muerta de inmediato, con lo que se suceden múltiples chácharas y peripecias, a cual más descarada. La forma desacomplejada y naturalista de abordar el tema del sexo y las condiciones de las prostitutas de calle, homosexuales y travestís del submundo urbano, así como el cúmulo de irreverencias morales, procacidades sexuales e intrepideces necrológicas que exponía la pieza justificaban con creces que fuera prohibida según la norma 18.

Ante la prohibición de *Corona per a una necro*, la directora de escena Maria Lluïsa Oliveda Puig, como empresaria de la compañía del Teatro Don Juan de Barcelona, elevó un recurso al director general de teatro del MIT, el 25 de febrero de 1974, contra la decisión denegatoria adoptada por la Junta de Censura de Obras Teatrales el 11 de diciembre de 1973. La argumentación del recurso para que se reconsiderase la decisión se basaba en los puntos siguientes:

- 1.- La personalidad de su autor: Juan Vila Casas, cuya reconocida autoridad en el mundo del arte, pintor consagrado, ceramista, escritor... dan a su solvencia artística una categoría que deja fuera de duda cualquier fórmula que el artista elija para expresarse.
- 2.- No se busca en la obra la morbosidad, sino que ésta surge, tal vez, de forma natural como consecuencia de la vida misma, puesto que expone hechos y circunstancias basados en acontecimientos realmente sucedidos.
- 3.- Acaba en cambio de verse en la sede del Teatro Nacional de Barcelona (Teatro Español) *Luces de bohemia*, con escenas deliberadamente escritas con morbosidad por Valle-Inclán. Exacerbadas en su montaje por la dirección y la interpretación de los actores. Siendo como es de suponer un trabajo dedicado a una gran masa de público dada la capacidad del local y los grandes descuentos realizados en varios días de la semana.
- 4.- El autor no hace hincapié en conservar el título de la obra si se considera conveniente cambiarlo.

5.- Ruego se considere se pide la autorización para representar dicha obra en un teatro de 300 localidades. Lo que significa una audiencia absolutamente minoritaria.⁶

Si bien esta obra no consta entre las autorizadas posteriormente a su prohibición por la censura, lo cierto es que, según la documentación que manejamos, algunos de los textos que hemos comentado fueron finalmente aprobados al cabo de poco tiempo sin demasiados problemas, aunque en su mayoría limitando su representación para un público mayor de 18 años: *Vermell de xaloc*, en una versión modificada, en 1972, en este caso para mayores de 14 años; *El foc de les ginesteres*, en 1976; *La fam*, también en 1976, a los dos meses de la última prohibición, para un grupo de aficionados de un pequeño pueblo de la comarca del Berguedà; *Plany en la mort d'Enric Ribera*, en 1976, y *L'ocell fènix a Catalunya*, en 1977. “Much Ado About Nothing”, cabría la tentación de concluir, si no fuese porque la censura teatral durante la dictadura franquista —uno de los brazos de un portentoso sistema de represión— fue una espada de Damocles para las compañías y los profesionales del teatro y no tuvo nada de romántica.

OBRAS AUTORIZADAS CON SUPRESIONES

Una larga lista de piezas presentadas a censura fueron autorizadas con supresiones de mayor o menor grado (véase el anexo 2). Por regla general, los textos mutilados se aprobaron para ser representados solo para mayores de 18 años (o más excepcionalmente para mayores de 14 años y, más raro aún, para todos

⁶ En muy pocas ocasiones los autores o los empresarios a los que se les prohibía una obra presentaban un recurso a la decisión tomada por la censura teatral. En la documentación consultada solo tenemos constancia de otro caso, el de *Porositat ingràvida*, de Josep Madrenas (un autor de Folgueroles, Osona), prohibida el 11 de junio de 1974. El mismo Madrenas intentó rebatir, en su recurso al delegado provincial del MIT, que su pieza no incurría en la infracción de la norma 13 en estos términos: “Esta obra, quiere ser una experimentación sobre los sentidos, especialmente el táctil. Pueden observarse diferentes momentos en la interpretación de la obra, en que los actores ejercitan estos sentimientos. Se observa un ‘crescendo’ en la obra, para culminar en la ceremonia final, donde el personaje (5) realiza el acto de experimentar la sensación de ser mojado con agua coloreada; ésta es arrojada también en ceremonial por diferentes personajes situados entre el público, a un gran cubo de plástico situado sobre la cabeza del citado personaje, para pasar del color blanco al del líquido coloreado. Así se obtiene un tipo de escultura cambiante y de gran belleza plástica. No creo, en conciencia, que todo esto atente a las normas del artículo 13, que prohíbe las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto, por cuanto dichas acciones solo responden a la modalidad actual del teatro plástico”.



los públicos). En todo caso, tampoco se permitía que las obras fueran radiadas, es decir, no se podían difundir simultáneamente por las emisoras radiofónicas durante la representación. Además, como era también preceptivo, estaban sujetas al visado del ensayo general que era el filtro previo al estreno. Del abanico de supresiones que presentan las piezas de la muestra analizada puede deducirse que la censura se centró en dos grandes ejes, a menudo interdependientes: el moral y el ideológico. Como veremos, se ensañó especialmente con las obras que planteaban problemas o cuestionaban algunos aspectos de las “normas” en relación con el régimen, la moral y la religión.

En términos generales, eran suprimidas aquellas referencias directas o indirectas, a veces muy tangenciales, al Jefe del Estado, al Ejército o a la Iglesia, tres de los pilares del régimen franquista. Había, por lo demás, una auténtica obsesión por censurar en los textos y en las escenificaciones todo aquello que, desde el decoro franquista, fuera considerado de “mal gusto”, sobre todo en relación con el sexo, de ahí que muchas de las tachaduras propuestas reflejan la legendaria pudibundez de la censura en todo lo relativo a la moral social y a lo procaz. Las supresiones querían evitar, en efecto, las alusiones de carácter sexual, las referencias escatológicas o los excesos verbales (las palabras malsonantes) que, según los criterios censorios, atentaban contra la “moral pública”.

A título de ejemplo, vamos a analizar algunos casos emblemáticos que puedan contribuir a delimitar mejor las inquietudes y las preocupaciones de la censura, cuyos dictámenes a menudo entremezclaban diferentes criterios. Uno de los espectáculos que tuvo el honor de recibir más cortes por parte de la censura fue *Balades del clam i la fam*, de Xavier Fàbregas [1967], autorizado solo como acto de fin de curso de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual que dirigía Ricard Salvat (se estrenó el 27 de junio de 1967 bajo la dirección de Josep Anton Codina). El texto se basaba en sainetes ochocentistas de la vida picaresca (Fàbregas 1967), amenizados con poemas de la misma época de autores como Abdó Terrades (“La campana”), Josep Sol i Padrís (“Desperta, ferro!”) y Joaquim Rubió i Ors (“Barcelona”). Si bien los sainetes no padecieron supresión alguna, estos poemas, de carácter eminentemente patriótico catalán, fueron por el contrario eliminados del espectáculo, junto con un par de fragmentos alusivos a las insurrecciones populares en la Barcelona de 1856 que condujeron al fin del Bienio Progresista.

Deudora del expresionismo, *Defensa índia de rei*, de Jaume Melendres [1967], quería exponer el proceso de integración de un individuo pacífico

e independiente –Jan– que del aislamiento voluntario pasa a una forzada colaboración con lo que antes había desdeñado (Melendres 1975). Su periplo, guiado por el maestro de armas, sirve para descubrir la crueldad y el egoísmo de las relaciones humanas, los mecanismos sociales y económicos que las rigen y las técnicas de manipulación de masas y de explotación de clase en un marco de capitalismo salvaje. De hecho, como sugiere el título relativo a una arriesgada apertura de ajedrez, este disidente solitario es solo el medio para atrapar a su hermano, ideólogo de la revolución. No pasó por alto a la censura la sátira que la obra hacía del apego a la muerte y la mística salvapatrias del estamento militar y, siguiendo sus obsesiones, suprimió los discursos del maestro de armas, además de sus interjecciones a Dios, y la canción de la muerte que entonan los soldados, en que se autodefinen como “amantes de la muerte” (Melendres 1975: 23, 24, 26-27 y 38-39)⁷. Allende de algunas palabras groseras, también se eliminó la mención satírica a la clerecía y, en la penúltima escena, la carta de Jan que lee el grafólogo, en la que se sintetiza la deshumanización y la degeneración absolutas en las que ha caído el protagonista (Melendres 1975: 38-39 y 72-73).

Cançons perdudes, de Josep Maria Benet i Jornet [1968], terminada en 1966 y publicada en 1970, plantea el mito de Drudània que se debate entre el peso del pasado y las contradicciones del presente (Benet i Jornet 1970). Metáfora y alegoría de la Catalunya coetánea, Benet reflejaba en esta obra las tensiones de clase en una sociedad, profundamente dividida, que aspiraba a superar su sumisión a la dictadura y, a la vez, denunciaba la connivencia de la burguesía catalana con el poder para frenar los difusos anhelos de mejora social del pueblo catalán. Cuestionaba, en este sentido, la visión romántica, conservadora y superficial de los signos de identidad catalanes que la burguesía instrumentalizaba deliberadamente para acallar reivindicaciones de tipo social. Como es lógico, los recortes de la censura se focalizaron en las réplicas que identifican fácilmente la situación política, social y socio-lingüística de Drudània con Catalunya, y que evidencian la “integración” forzada de este país imaginario en un poder superior, con la pérdida de la lengua e identidad drudanesas, simbolizadas por el personaje de la Draps (Benet i Jornet 1970: 130, 131, 133 y 138). Se suprimió también la referencia al “senyor Conseller”, la autoridad de turno que quiere encerrar a la Draps en un sanatorio, y a la vieja maestra de la escuela, incompetente para ofrecer una enseñanza digna (Benet i Jornet 1970: 139). Aparte de algunas palabrotas, en la cuarta y quinta escenas –esta última la más censurada–, se eliminaban

7 En la referencia a las obras editadas o inéditas consignamos las páginas concretas que fueron objeto de los recortes transcritos en el anexo 2.



las intervenciones del forastero Grivel, que remite a las lejanas aspiraciones para cambiar Drudània, y las del viejo Màrius, que alude impertinentemente al espíritu sumiso de los drudaneses, incapaces de articular una respuesta colectiva a la tiranía en la que viven (Benet i Jornet 1970: 187, 188, 203-204, 205 y 208).

Entre las obras de Alexandre Ballester, uno de los autores catalanes más afectado por el rigor de la censura, hay dos textos que sufrieron cortes muy significativos: *Un baiül groc per a Nofre Taylor* [1968] y *Massa temps sense piano* [1970] (Ballester 1969). No es extraño que fuera así, pues, a la manera de Dürrenmatt, Ballester presentaba caricaturas de personajes, como el mismo Nofre Taylor, obsesionados por la posesión del poder. Nofre Taylor es un hombre de negocios de éxito, hecho a sí mismo, personificación del capitalismo en estado puro, que tiene una desmesurada ambición por dominar el mundo en una guerra sin cuartel contra la competencia y por controlarlo todo, desde el mercado de armas hasta el paisaje, la cultura o el consumo. En *Un baiül groc per a Nofre Taylor*, la censura suprimió las réplicas de este personaje arrogante, cínico, amoral y despótico, cuya forma de actuar y pensar podía presentar excesivos paralelismos con los gerifaltes y las arbitrariedades del régimen franquista (Ballester 1969: 214, 223, 225, 233, 236, 245 y 249). Así, Nofre Taylor defiende que sus subordinados sean libres y que gocen de un criterio formado, naturalmente, según unos cauces decididos y controlados por él. Asimismo, proclama, magnánimo, que se ofrezca “pan, vino y mujeres” a los hombres para que el pueblo sea “feliz” y no tenga veleidades revolucionarias. Se censuró también la reflexión de Bubi, uno de los sirvientes de Nofre Taylor, que se queja de que los valores de antaño se han trasmudado (el amor se ha convertido en materia de consumo y la libertad ha sido limitada por las disposiciones oficiales) y, mucho más anecdóticamente, las alusiones a la hiperbólica capacidad sexual de Taylor, a la primera comunión de una de sus queridas, al acto de arrodillarse y al adjetivo “rojo” aplicado al gran “enemigo” de Taylor, alegoría a su vez del comunismo.

Aunque situada en un país imaginario en una secuencia temporal que abarca desde la posguerra mundial hasta el presente, *Massa temps sense piano* es una disparatada farsa que alude, de modo más o menos alegórico, a los pactos entre los Estados Unidos y Franco. La familia aristocrática, venida a menos, pero con delirios de grandeza, que protagoniza la comedia, pasa de ser admiradora de los nazis a elogiar a los norteamericanos porque son los que disponen de dólares contantes y sonantes. En sus intervenciones, el abogado de la familia pone en evidencia, con datos reales, los avances sociales y las contradicciones del mito de la *American life*, la política exterior y el imperialismo económico y militar (guerra

del Vietnam) de los Estados Unidos. Autorizada la obra solo para sesiones de cámara, la censura suprimió el discurso que el abogado hace ante el público, en el cual expone sin tapujos el efecto perverso, en cuanto a la moralidad imperante, de la instalación de bases americanas en territorio europeo (*ergo* también español) y relata con todo lujo de detalles los graves accidentes nucleares de Palomares (Almería) y Thule (Groenlandia), ambos provocados por la Fuerza Aérea de los Estados Unidos en 1968. Eliminó también la réplica sobre la intención de doña Victoria de abrir un pleito contra el inquilino americano y el gesto de Perico, nieto vividor de la señora de la casa, que apunta con un revolver al público, así como, más adelante, su arenga inspirada en la historia de Guillermo Tell sobre la libertad del pueblo (Ballester 1969: 130-131, 135-136, 139 y 153)⁸.

La creació, un espectáculo basado en poemas de Miquel Martí i Pol que estrenó el grupo Vermell x 4 en Centelles en 1969, fue duramente censurado (Martí i Pol 1969). Se suprimieron íntegra o parcialmente poemas como “Cròniques canten”, “Moral nova”, “És el que diu un amic meu” y “Romanço” de *El Poble* (1956-1958); “La fàbrica” de *La fàbrica* (1958-1959); “Colors” de *Autobiografia* (1965-1966) y “La creació” de *La fàbrica* (1970-1971), y otros de las primeras décadas de su trayectoria (“Serà un dia rodó”, “I, sobretot, no oblidis que el teu temps” y “És clar que, si volgués, podria dir més coses”) (Martí i Pol 1989). En general, con un celo excesivo, las supresiones querían eliminar cualquier rastro de sátira contra la burguesía católica y su doble moral; críticas e ironías a la religión o a los rigores del *decòrum* franquista; menciones al sexo, al amor libre o a la prostitución; referencias escatológicas; escenas eróticas de lo más líricas; alusiones a la Guardia Civil o a los representantes de la iglesia; insinuaciones sobre las formas de represión coetáneas, y llamadas al compromiso social y a la lucha por salvar la lengua y la cultura catalanas.

Un home és un home, de Bertolt Brecht [1970], en una traducción de Feliu Formosa que la compañía Adrià Gual tenía permiso para representar en el Teatro Romea de Barcelona, solo recibió dos recortes en las réplicas de dos personajes que mencionaban a los soldados, considerados como la gente peor del mundo e incapaz de pensar. En este caso, contamos con una carta de José Luis Pardo Fernández, el delegado provincial del MIT en Barcelona, del día del ensayo general, el 18 de noviembre de 1970, enviada al MIT, para dar fe del visado correspondiente:

⁸ Las páginas que se indican en la resolución de la censura de *Massa temps sense piano* coinciden en este caso con las de la obra editada.



Que, en virtud de las instrucciones recibidas, se personó a las cinco de la tarde del día de hoy en el Teatro Romea para asistir al ensayo general de la obra de Bertolt Brecht *Un home és un home*, autorizada por la Dirección General de Cultura Popular para ser puesta en escena, según guía de censura n.º 1, expediente 316/70, bajo las normas particulares que se indicaban y a reserva del visado del citado ensayo.

Cotejada la representación con el texto autorizado se observa plena coincidencia, habiéndose eliminado en aquella las dos frases censuradas que figuraban en las páginas 2 y 19 del texto.

Respecto a la realización y montaje de la obra, la dirección se ha atendido, rigurosamente, a la época y localización geográfica propuesta por el autor, es decir, un lugar en la India en el año 1925, durante la dominación inglesa y, en consecuencia, vestuario y decoración están adecuados a tal ambiente.

La obra gira en torno a la anécdota de un humilde faquín forzado a suplantar la personalidad de un soldado inglés, dando ocasión para analizar, dentro de la particular filosofía marxista de su autor, la maleable naturaleza humana, condicionada por una serie de presiones externas. Se trata de un texto de difícil comprensión, y por tanto polémico a un cierto nivel intelectual, pero cuya significación no resulta clara para el gran público, por lo que su carácter corrosivo queda muy atenuado.

Terminada la representación se advirtió a su director la obligación contraída de ajustarse estrictamente al texto aprobado por la Dirección General de Cultura y a la puesta en escena del ensayo general.

Por todo lo expuesto, el funcionario que suscribe estima que habiéndose cumplido las normas particulares señaladas por la Superioridad, procede autorizar las representaciones, a la Compañía Adrià Gual, de la obra *Un home és un home*, en los términos anteriormente señalados.

La petita història d'un home qualsevol [1971], de Ramon Gomis, premio Joan Santamaria de 1970 y primer texto de su trilogía sobre la Catalunya coetánea, también recibió algún que otro tijerazo. Esta obra quería reflejar, de modo muy realista, las diferencias sociales en el mundo rural, con especial atención a las dificultades que tenían los payeses más pobres en contraposición a los más ricos (Gomis 1970). Las penurias por el agua que hay en el pueblo dan pie a criticar



la ineficacia del ayuntamiento y la verborrea inoperante del gobernador y de los políticos de turno, un fragmento que fue suprimido incluso en la edición del texto, seguramente por exigencias de la censura (o la autocensura) editorial. Las otras dos supresiones fueron menores: el apelativo de “judío” que dicen un payés y Ramon –pobre arrendatario de tierras poco productivas–, en el sentido despectivo de quien quiere aprovecharse del fruto de su trabajo, y la constatación que hace este último de la difícil situación por la que atraviesa, que le conducirá a una muerte prematura (Gomis 1970: 53 y 63).

L’auca del senyor Llovet, de Jordi Teixidor [1971], obra finalista del premio Josep Aladern de Reus de 1970, también fue objeto de numerosos recortes. Se trata de una sátira de las tensiones entre la clase media barcelonesa y sus trabajadores (Teixidor 1970)⁹. Atrapada, según cuenta el mismo protagonista, entre la voracidad de los poderosos y el desenfrenado odio de los de abajo, la clase media tiene que defender a capa y espada su “moral del trabajo”, de signo inequívocamente burgués, que persigue al fin y al cabo el máximo beneficio. En cambio, la clase obrera está más atenta al sueldo y a la buena vida que no a dotar de argumentos sólidos sus reivindicaciones laborales. El señor Llovet –actualización del célebre personaje de Rusiñol– es un pequeño industrial barcelonés que tiene que vencer muchas dificultades para cumplir con los encargos de su taller, porque los trabajadores hacen lo imposible para laborar lo mínimo y piden por el contrario ganar más, e intenta en vano convencerles de que, si la empresa va bien, todos salen ganando. La censura eliminó del texto las referencias a la clase obrera, a los beneficios de la facturación de la fábrica, al sexo, a la insubordinación comunista de los obreros, a la tibieza del régimen por no imponerse por la fuerza y al catolicismo superficial de la clase dirigente¹⁰.

Editada en 1970, *Vivalda i l’Àfrica tenebrosa*, de Joan Oliver [1971], era una suerte de sátira pastiche de carácter metateatral sobre el mundo burgués, la sociedad de consumo y las modas literarias que, como ha indicado Miquel M.

9 Las páginas que se indican en la resolución de la censura de *L’auca del senyor Llovet* coinciden asimismo con el ejemplar inédito.

10 *El rebombori*, del mismo Teixidor, también fue censurada en una fecha tan tardía como 1977. La obra se inspira en el conocido como “rebombori del pa” de 1789 en Barcelona, una revuelta popular contra la subida del precio del pan. La censura suprimió las palabras del personaje del Capitán General de Catalunya que lamenta que, setenta y cinco años después del fin de la Guerra de Sucesión, los catalanes volvieran a rebelarse y atentaran de nuevo, según él, contra la “sagrada unidad de la patria”. La respuesta unamuniana del secretario (“vencer no es convencer”) fue asimismo eliminada. Como es sabido, el gobierno de Carlos IV sofocó la revuelta social con una fuerte represión. Los paralelismos históricos eran evidentes (Teixidor 1978: 23).



Gibert (1999: LVI-LVII), parodiaba las nuevas orientaciones de la dramaturgia coetánea (Beckett, Adamov, Ionesco, Arrabal, Brossa, Pedrolo). Las principales supresiones que la censura hizo al texto eran la referencia al ministro de Información y Turismo, como una de las personas cuya presencia en el escenario y entre bastidores era prohibida (así lo indica el personaje de “Home madur”, en el prólogo de la pieza); las fugaces e irónicas alusiones a la ley de prensa y a la estancia en prisión del mismo Oliver; los primeros acordes musicales de *La Marsellesa*; la irrupción de banderas de los USA; la noticia sobre el regente que ha sido encontrado *in fraganti* copulando con su propia esposa, y la mención de las manifestaciones “masivas” producidas en el país (Oliver 1970: 119, 128, 130, 132, 133 y 135).

Como en la obra de Badia comentada en la primera parte de este estudio, *L'ombra de l'escorpí*, de Maria Aurèlia Capmany [1971], sitúa la acción en la vigilia de la batalla de Muret (siglo XIII). Un ciudadano de Barcelona, el abogado Pere Grau, es acogido en el castillo de Termes, gobernado por la virtuosa y enigmática Sabina, que se defiende de la falsa cruzada de los franceses, cuyo único objetivo es conquistar nuevas tierras, espoliar a los cátaros y abrirse al mar (Capmany 1974). Los cortes de la censura evitaban la dura crítica a los representantes de la Iglesia cristiana o a la doble moral del catolicismo; la exposición de la doctrina más socialmente igualitaria, bondadosa, liberadora y justa predicada por el catarismo, y la diatriba contra el poder terrenal del papa, valedor de los cruzados por razones materiales (Capmany 1974: 24, 34 y 40). Se suprimen también, en el epílogo, las referencias a Pere I como rey de los catalanes y a la “cruzada” que da la victoria a los franceses, así como también la necesidad de preservar la voz y la memoria de los “vencidos”, unas palabras muy connotadas que, tal y como temía la censura, podían ser interpretadas en otra clave que la estrictamente medieval (Capmany 1974: 56).

Pluja d'estiu, de Xavier Romeu [1971], planteaba igualmente de forma alegórica la sumisión de la sociedad catalana coetánea a los mecanismos de control y represión sociales del régimen franquista y su incapacidad de hallar una solución colectiva para afrontar los problemas (Romeu 1972). Unas intensas y persistentes lluvias obligan a las autoridades civiles y militares a declarar el estado de emergencia como medida preventiva para acallar el creciente malestar de la población que, tras las vacilaciones del ayuntamiento y ante el empeoramiento de la situación, tiene que refugiarse en el burdel y, más tarde, en el cementerio para salvar sus vidas de la inundación. El traslado es aprovechado por las autoridades

para sacarse de encima a los rebeldes y gozar de la paz del cementerio, en velada mención a la política “pacificadora” de la dictadura franquista. Editada bajo el título de *Estat d'emergència*, las supresiones se centraban sobre todo en algunas réplicas del personaje del secretario del ayuntamiento manifestando la necesidad de acatar la decisión del alcalde como máxima autoridad del lugar y de adoptar medidas de seguridad y directrices de actuación contra los elementos disidentes a fin de garantizar el orden y el bienestar de la población (Romeu 1972: 35, 78 y 79). Asimismo se eliminaron las alusiones a categorías militares que, de modo figurado, realiza una de las prostitutas del burdel, una parte de la canción del final del segundo acto sobre la existencia de un guía que dicta la paz y, en el epílogo, la referencia a la prisión, donde ha sido encerrado uno de los personajes por sus excesos revolucionarios (Romeu 1972: 51, 80 y 85).

Por otra parte, una buena muestra de la preocupación de la censura teatral por evitar palabras consideradas groseras o indecentes en el escenario, sobre todo de carácter sexual, son las supresiones hechas a la iconoclasta *S'assaja amb noses*, de Carles Reig [1975], una pieza paródica de teatro dentro del teatro (dos actores ensayan, bajo la batuta de un director despótico y demente, una presunta parábola mística hindú) que fue autorizada para sesiones de cámara (Reig 1975). Además de eliminar palabrotas y expresiones de cierto voltaje sexual, la censura cortó varias réplicas que aluden, casi de soslayo, a los mutilados de guerra que gozaban del respeto de la iglesia, el ejército y la nación, a la vigencia de la pena de muerte en plena dictadura y a la necesidad de los actores de transmudarse en monja y fraile por exigencias del texto (Reig 1975: 46, 51, 56, 65-66, 67, 73, 77, 81 y 82).

Si tenemos en cuenta tanto el espíritu como la letra de las normas de censura, *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret*, de Maria Aurèlia Capmany y Xavier Romeu [1976], tenía muchos puntos para ser duramente castigada tanto por su contenido como por su forma. Basada en la técnica prestada del *Living Newspaper* y siguiendo como modelo el montaje de *El vicario*, de Rolf Hochhuth, dirigido por Peter Brook, la obra tenía la voluntad de analizar el contexto histórico-social de la Barcelona de Layret y los motivos de su asesinato por los pistoleros de la patronal (Capmany y Romeu 1971). En realidad, sin embargo, la censura no se ensañó demasiado con la pieza de Capmany y Romeu al ser incluida en la programación de la Sala Villarroel de Barcelona en la primavera de 1976. Ciertamente es que, publicada por Edicions Catalanes de París en 1971, ya había circulado clandestinamente por diversos espacios e incluso había



sido representada en el extranjero¹¹. Con lo cual quizá tenía poco sentido ya ejercer una censura demasiado drástica, a pesar de la alta trascendencia política e ideológica del texto. Así pues, “solo” se consideró que se tenía que limar la alusión a los métodos terroristas del pistolero de la patronal, auspiciado por el general Severiano Martínez Anido durante su etapa de gobernador civil de Barcelona, y a la monarquía, cómplice de la represión contra los sindicalistas catalanes, además de alguna que otra palabra malsonante como “marrans”, dedicada a la Guardia Civil, brazo ejecutor de la coacción (Capmany y Romeu 1971: 35-36, 75 y 82).

Aun así, se autorizó para mayores de 18 años y se puso énfasis en que se atendiera al visado de ensayo general de la puesta en escena (“vestuario, interpretación, elementos complementarios de montaje, etc.”). Y no solo eso. Antes de dar el *placet*, fue excepcionalmente analizada con mucho interés y solicitud. La resolución se acompañaba de dos documentos oficiales adjuntos, que demuestran el extraordinario celo con que se evaluó un texto potencialmente tan “subversivo” como el que firmaban Capmany y Romeu. En el primero, una carta oficial de José Antonio Campos Borrego, subdirector general de teatro, a Luis Fernández y Fernández, delegado provincial del MIT en Barcelona, razonaba las dificultades que ofrecía para ser aprobada y le pedía su opinión. Entre los criterios que se aducían a favor de la obra se establece una clara prioridad: la personalidad del autor, la calidad teatral y dramática de la pieza, la crónica de hechos históricos que exponía y la coyuntura política de Catalunya. En el segundo documento, el delegado provincial emitía un informe detallado sobre lo más subversivo del texto, dando por sentado que sería autorizado.

11 Sobre la representación clandestina de *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret* en Girona, en 1970, véase Aragó (2013: 329-332).



[Ministerio de Información y Turismo / El Subdirector General
/ de / Actividades Teatrales]

Madrid, 16 de febrero de 1976

Ilustrísimo Señor Don Luis Fernández y Fernández
Delegado provincial de Información y Turismo
Barcelona

Mi querido amigo:

La Junta de Ordenación de Obras Teatrales ha considerado con especial interés la obra titulada *Preguntas i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret*, original de María Aurelia Capmany y otros, cuya autorización recaba el grupo Promo-Teatro La Roda para su representación en la Sala Villarroel de esa ciudad.

Es pieza teatral cuyo dictamen ofrece especiales dificultades. Es, en principio, una exaltación –sobre hechos históricos– de la figura de Francisco Layret, político y abogado de los obreros catalanes, muerto asesinado en el año 1920. Es también una historia de la lucha obrera en aquel tiempo. Expresamente, no se insiste en la apología de los partidos o grupos de la extrema izquierda. La apología se desprende, por sí sola, de la presentación o evocación de los hechos. Los paralelismos con la hora actual saltan a la vista. El enfrentamiento entre Sindicato Libre y Sindicato Único, más la Federación Patronal, dice mucho hoy, junto a temas como la huelga, la represión (Ejército y Guardia Civil), manifestaciones, etcétera.

El Pleno deliberó ampliamente sobre las dificultades que, evidentemente, se derivan del texto en cuestión. A lo expuesto hay que agregar algunas observaciones complementarias consideradas asimismo, por la Junta, entre las que destacan:

La personalidad del autor: María Aurelia Capmany.

La calidad teatral y dramática de la pieza.



Su carácter de crónica de hechos históricos, aunque tendenciosa.

La actual coyuntura política, quizás exacerbada por hechos recientes ocurridos en la región catalana.

Informada la obra por la totalidad de los Vocales que poseen la lengua catalana, uno de los ponentes se inclina a favor de un dictamen aprobatorio y otro la prohíbe sin duda alguna.

En principio, los cuatro ponentes restantes consideraron que la resolución correspondía a la jerarquía política. Posteriormente y tras amplia deliberación, tres de estos vocales emitieron voto aprobatorio y el cuarto se inclinó claramente a la prohibición.

Contabiliza la obra en consecuencia un total de cuatro votos aprobatorios y dos prohibitivos, emitidos los primeros con las salvedades y reservas que se derivan, lógicamente, de lo expuesto sobre su temática y características.

Por todo cuanto antecede, yo he creído conveniente e incluso necesario consultar contigo antes de dictar una resolución, atendiendo además así las recomendaciones de los propios vocales de la Junta que, en casos como éste y en otros análogos, estiman que la opinión del Delegado Provincial directamente conocedor de circunstancias que afectan tanto al grupo o compañía y local de representación como a motivaciones de otra índole, que en un momento dado pueden influir notoriamente en una decisión, es decisiva y de imprescindible conocimiento.

Espero, por tanto, que me expongas con toda sinceridad tu criterio sobre la conveniencia o no de autorizar esta pieza teatral.

Con mi agradecimiento por tu colaboración, te envío un fuerte abrazo,

[Firma] José Antonio Campos Borrego

[PS:] Te acompañamos el texto.

¡Gracias y un abrazo!



Nota sobre la obra teatral titulada *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*

Los hechos relatados son históricos, sin duda.

En la página 15 se alude a una carta inconclusa que Layret dejó sobre su mesa de despacho momentos antes de ser asesinado.

La carta me parecía trucada, pero he podido comprobar (en una biografía del Layret de Joaquín Ferrer, página 202) que, efectivamente, era ese el texto de la carta.

Estimo que la obra no puede ser prohibida, pues ahí está como un hecho indiscutible la lucha del Sindicato Único y del Sindicato Libre o Patronal y los procedimientos, tan poco honestos, con que lucharon.

Únicamente, creo se podrían hacer algunos cortes.

Por ejemplo, algunas *alusiones al Rey* en las páginas 9, 19, 20 (en esta última se hace una referencia a un Rey “simpático”, que da la mano a las gentes) y 31 (en esta página, se habla del barco “Giralda”, donde fueron deportados los presos sindicalistas como “yate real”).

Por lo que respecta a las alusiones que podemos llamar *militares*, en la página 7 se dice que el coronel Arlegui fue ascendido a general por sus méritos como jefe, más o menos encubierto, de los pistoleros. En la página 8, se hace directamente responsable del asesinato del Layret al general Martínez Campo poniendo en sus labios las siguientes palabras: “¿Cómo resuelvo yo el problema sindicalista? Cuando quiero deshacerme de un individuo no tengo más que preguntar por él. Esta simple pregunta es una orden y a los pocos días ese hombre ha desaparecido”. También en la página 29 hay un insulto a la Guardia Civil, “els marrans”.

En el aspecto *subversivo*, hay una canción en la página 10 que tal vez podría eliminarse.

En el aspecto religioso, en las páginas 18 y 19 hay alusiones muy peyorativas como son el de calificar de “molt cristià” a un



artículo que es una cretinez ampulosa. También la frase: “...Al cor de l’assumpte hi ha una qüestió religiosa...”. Esta frase a mi juicio es un deseo de mezclar la religión en algo que no viene a cuento. Parece el propósito de que un poco de la porquería que rezuman estas luchas recaiga también sobre la Iglesia.

Finalmente, se podría hacer algún pequeño corte en la página 29. Se trata de un largo parlamento del Actor nº 2.

La muestra podría ampliarse con el análisis de otros textos que sufrieron el rigor de la censura como *Lloquem-hi cadires* [1967] y *Bestiari* [1971], espectáculos que se basaban en poemas irónicos e incisivos de Joan Oliver, de los que se limaron las referencias a temas religiosos o morales, así como a la censura, a la represión o al catalanismo; *Antígona 66*, de Josep Maria Muñoz Pujol [1967], del que se eliminó una alusión a las consecuencias sangrientas de las represiones autoritarias en contraposición a los intentos “subversivos”, y también se censuraron palabras consideradas soeces; *Situació bis*, de Manuel de Pedrolo [1968], del que se suprimió solo una mención a los “auxilios espirituales” y a la “legitimidad de la situación”; *Quart minvant o els nassos històrics* [1968] y *Quiriquibú* [1975], de Joan Brossa, que de modo subliminal criticaban las condiciones de opresión, los poderes fácticos del régimen, sus discursos pomposos, etcétera, y que abogaban por cambiar la situación mediante la resistencia y la lucha; e incluso *Antígona* [1969], de Salvador Espriu, del que se eliminó la reflexión del Lúcid Conseller que aludía a la dificultad de convivir en Tebas, la pasión por el poder de Creont (o sea, por extensión, del dictador Franco) y el cambio que produciría su muerte, unas palabras que, como en los textos anteriores, sin duda tenían una doble lectura para el espectador coetáneo.

OBRAS AUTORIZADAS SIN RECORTES

Un tercer bloque de obras lo constituyen las autorizaciones sin recortes que, sin embargo, estaban sujetas a restricciones muy diversas (véase el anexo 3). Su casuística es variadísima. De menor a mayor grado de cortapisas, hallamos desde las autorizadas para todos los públicos (3.1, 42 expedientes, 11,9%) hasta las que lo están solo para “teatros de cámara” (3.6, 9 expedientes, 2,5%), en ambos casos las más de las veces se condicionaba la aprobación definitiva al visado previo del

ensayo general. Entre estos dos extremos, algunas obras podían autorizarse para todos los públicos, pero sin permiso para ser radiadas *in situ* (3.2, 36 expedientes, 10,2%), podían aprobarse para mayores de 14 años (3.3, 64 expedientes, 18,1%) o para mayores de 18 años (3.4, 166 expedientes, 47,1%), e incluso, en este último caso, podían estar sujetas a una especial atención al visado del ensayo general (3.5, 35 expedientes, 9,9%). Aunque parezca paradójico, cuantos más obstáculos, más factible resulta concretar qué sentido tenían los criterios censorios aplicados.

El primer subbloque (3.1) afecta a bastantes piezas destinadas al teatro infantil y juvenil, clásicos de la literatura dramática universal y obras más bien inocuas que generalmente se aprobaban con autorización para ser radiadas y sin visado previo. Entre los autores clásicos universales, cabe subrayar algunas piezas de Chéjov (*L'universari* [1968]) y Shakespeare (*El mercader de Venècia* [1969]) y, entre los catalanes, Rusiñol (*La casa de l'art* [1967]) y Mestres (*En Joan de l'ós* [1968]). En cuanto a la dramaturgia coetánea escrita en catalán, destacan un texto de Pedroló (*Monòleg* [1975]), que la censura consideró “intrascendente”, y algunas piezas de teatro infantil y juvenil —a veces no tan inofensivas como creían los censores— de Jordi Voltes (*L'home de Tars* [1968] y *El vell violí* [1970]), Joana Raspall (*El Pou* [1970]), Guillem d'Efak (*El dimoni Cucarell* [1973]), Josep Maria Benet i Jornet (*Helena a l'illa del baró Zodíac* y *El somni de Bagdad* [ambas de 1975]), o Núria Tubau (*El cronomòbil* [1975]).

El segundo epígrafe (3.2) incluye también muchas obras de teatro infantil y juvenil y algún que otro clásico, que estaban sujetas al visado previo y que no podían ser radiadas. En este encasillado se encontraban desde una adaptación de un cuento de Andersen (*El gran Claus i el petit Claus* [1972]) hasta varias piezas breves de Chéjov (*Un prometatge* [1967], *L'ós* [1967] y *Els estralls del tabac* [1969]), pasando por clásicos catalanes como Rusiñol (*El titella pròdig* [1968]) e Iglésias (*L'escurçó* [1971]), y autores coetáneos como la infatigable Maria Aurèlia Capmany (*Breu record de Tirant lo Blanc* [1969]). Entre los textos de teatro infantil y juvenil, es obligado citar a *Els pastorets* [1967], de Josep M. Folch i Torres, una de las obras más representadas en Navidad por los elencos aficionados catalanes, y algunos títulos de autores coetáneos del género como Núria Tubau (*Brindis a la joventut* [1969]), Joana Raspall (*L'invent* [1971]) o Josep Vallverdú (*La caputxeta i el llop* [1971]).

La tercera sección (3.3) impone ya un límite de edad (14 años), además de impedir su difusión por radio y estar pendiente del visado, y atañe a autores clásicos (Esquilo, Aristófanes, Molière, Shakespeare, Chéjov) y contemporáneos



(Bertolt Brecht o Friedrich Dürrenmatt), sin olvidar algunos dramaturgos catalanes (Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Josep Maria de Sagarra, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo o Joan Brossa). Casi seguro que por razones morales e ideológicas, se prohibió, pues, a los adolescentes menores de 14 años asistir a las representaciones de piezas del teatro universal como *El malalt imaginari* [1969], de Molière; *Somni d'una nit d'estiu* [1970], de Shakespeare; *L'hort dels cirerers* [1974], de Chéjov, y *Un enemic del poble* [1976], de Ibsen, por poner solo algunos ejemplos. Asimismo, se les privó de conocer otras obras de clásicos catalanes como Rusiñol (*El triomf de la carn* [1966]), Sagarra (*L'hereu i la forastera* [1967]), Iglésias (*Lo cor del poble* [1968]), Soler (*La dida* [1972]) o Guimerà (*La reina jove* [1974]), y algunas piezas de autores del momento como Salvat (*Adrià Gual y la seva època* [1967]), Porcel (*Romanç de cec* [1968]), Gomis (*Vermell de xaloc* [1972]), Pedrolo (*Cruma* [1974] y *Els hereus de la cadira* [1975]), Benet i Jornet (*Supertot* [1974]) o, entre otros, Teixidor (*Dispara, Flanagan* [1976]).

Con un límite de edad superior a las precedentes, el cuarto subbloque (3.4), el mayor en número de expedientes autorizados sin recortes, aunque para mayores de 18 años, sin posibilidad de ser radiados y con sujeción a visado, concierne a un importante grupo de autores, tanto de proyección internacional (William Shakespeare, Georg Büchner, August Strindberg, Alfred Jarry, Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Peter Weiss, Friedrich Dürrenmatt, Edward Albee, Slawomir Wrozek) como más próximos (Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, Josep Maria de Sagarra, Joan Oliver, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Jordi Teixidor, Joan Abellan). A la vista de las obras así calificadas, el límite de edad resulta elocuente sobre la obsesión de la censura con todo lo que se escapara del rígido código ideológico del franquismo desde el punto de vista moral, político y cultural. Solo los mayores de 18 años podían, así pues, gozar de *Nit de reis* [1968], de Shakespeare; *Tango* [1969], de Wrozek; *L'excepció i la regla* [1971], de Brecht; *Una història del zoo* [1972], de Albee; *Frank V* [1973], de Dürrenmatt; *La lliçó* [1974], de Ionesco, y *L'última cinta* [1975], de Beckett, también por poner algunos casos relevantes. Entre los clásicos catalanes, eran prohibidos a los menores de 18 años autores como Iglésias (*La mare eterna* [1967]), Sagarra (*La Rambla de les floristes* [1968]), Rusiñol (*L'hèroe* [1969]) o Guimerà (*La filla del mar* [1975]), y, entre los contemporáneos, Pedrolo (*Tècnica de cambra* [1967]), Brossa (*Collar de cranis* [1967]), Espinàs (*És perillós fer-se esperar* [1967]), Capmany (*Vent de garbí i una mica de por* [1968]), Espriu (*Antígona* [1969]), Salvat (*Mort d'home* [1969]),



Benet i Jornet (*La nau* [1970]), Teixidor (*La jungla sentimental* [1975]), Oliver (*La fam* [1976]), Sirera (*Plany en la mort d'Enric Ribera* [1976]) o Romeu (*La roda de molí* [1976]), por distinguir una muestra significativa entre una larga lista de autores y títulos.

Como el anterior, el quinto epígrafe (3.5) incumbe a las obras autorizadas para mayores de 18 años, generalmente también sin permiso de difusión radiofónica, pero con especial atención al visado del ensayo general. Muy pendiente éste de vigilar y controlar que la puesta en escena (realización, vestuario, escenografía, etcétera) se ciñera a la época y al contexto de la obra para evitar identificaciones con la actualidad o con algunos de los pilares del régimen (las fuerzas del orden, el ejército, el clero), o que se incluyeran canciones, fotografías o imágenes cinematográficas que dieran pie a interpretaciones “subversivas” o contuvieran –a su modo de ver– escenas eróticas, procaces o de mal gusto. Siguiendo estos criterios, se pide un riguroso visado del ensayo general para *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo [1967], porque el vestuario podía identificarse con la actualidad, las fuerzas del orden o el ejército; *Neu de tot l'any* [1968], de Prudenci Bertrana, por tratarse de una obra –fechada en 1936– cuya acción se desarrolla en un prostíbulo; *Insults al públic*, de Peter Handke [1970], por incluir escenas abiertas de provocación a los espectadores; *Macbeth*, de William Shakespeare [1970], que debía atenerse, en la puesta en escena y en particular en el vestuario, a la época a la que se refería el texto, o, entre otros ejemplos, *Antígona*, de Salvador Espriu [1972], cuya escenificación podía dar lugar, según los censores, a “intencionalidades aproximativas”. Con semejante carácter cautelar se obligó a vigilar con esmero la puesta en escena de obras de Pirandello (*Aquesta nit improvisem* [1967]), Casona (*Prohibit suïcidar-se a la primavera* [1968]), Dürrenmatt (*Els físics* [1969]), Brecht (*Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny* [1970]) e incluso Schiller (*Guillem Tell* [1971]).

El último subbloque (3.6), el más restrictivo y en el fondo el más revelador, comprende las obras autorizadas solo para “teatros de cámara” (sesiones de representación única y aforo limitado a los asociados), sin permiso de difusión radiofónica y con sujeción al visado. Entre los textos que se ven afectados por estas disposiciones coercitivas, lógicas si tenemos en cuenta los parámetros censorios que hemos ido comentando, cabe señalar las obras de Maquiavelo (*La Mandràgora* [1973]), Jean-Paul Sartre (*Les mans brutes* [1967]), Peter Weiss (*Sr. Mockimpott* [1974]) y Arnold Wesker (*Les arreles* [1967]), todas ellas susceptibles, en realidad, de lecturas “peligrosas” o “indebidas”.



A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de la muestra de resoluciones estudiada revela que la aplicación de las imprecisas, genéricas, arbitrarias y coyunturales normas y limitaciones de la censura franquista en los textos destinados a la representación afectó a un número considerable de obras y apuntaba a aspectos muy concretos. Se prohibieron sin más las piezas que contuvieran, de modo directo o indirecto, alusiones políticas o históricas de interpretación dudosa, ataques más o menos velados contra la moral católica, ofensas reales o imaginarias a los “principios fundamentales del Estado” y a sus representantes, referencias reivindicativas a la identidad y cultura catalanas y, en fin, cualquier otro intento de disidencia, subversión o mínimo cuestionamiento del orden y los dogmas establecidos. Estos mismos criterios sirvieron para aplicar una censura parcial a obras que contraviniesen en mayor o menor medida algunos aspectos de las “normas” en relación con el régimen, la moral y la religión, sin que sin embargo fueran lo suficientemente “peligrosas” para ser prohibidas. En contrapartida, aunque sujetos también al atropello de la censura, un gran número de textos teatrales se autorizaron sin recortes, pero generalmente con restricciones de público y visado previo del ensayo general.

Ante semejante despropósito y desmesura, la primera conclusión que se puede entresacar resulta inevitable por obvia: no debe minimizarse, en términos proporcionales, la incidencia y la tenacidad de la censura por vigilar y controlar —prohibiendo, suprimiendo o limitando su difusión— los textos teatrales en catalán que querían representarse entre los años 1966 y 1977 en espacios escénicos muy diversos (desde los más comerciales a los más alternativos, ubicados en la capital catalana, en ciudades medianas o pequeñas e incluso en pueblos). La segunda conclusión también parece clara: la censura teatral aspiraba a acallar la disidencia y la subversión de los postulados ideológicos y morales del régimen franquista en todas sus manifestaciones y formas de expresión, tanto en el ámbito de las libertades y los derechos individuales como en los de dimensión colectiva.

Las suspicacias y las cautelas de la censura teatral hacia temas morales que, a su modo de ver, atentaban contra el catolicismo y la doctrina oficiales llegaban a extremos a veces hasta risibles por la cerrazón y la cortedad de miras y, para mayor inri, por la doble moral y el cinismo que denotaban en cuanto al *décalage* entre la moralidad pública y las conductas y los comportamientos privados. Su temor, por otra parte, a que los espectadores más avisados pudieran identificar con el presente —es decir con la dictadura franquista— contextos del

pasado o de otros países e incluso personajes autoritarios de algunas obras —como las de Salvador Espriu o Alexandre Ballester— era la prueba más manifiesta de su celo por evitar que la escena —y especialmente la de expresión catalana— se convirtiera en un foco de contestación social.

El interés de la censura escénica por rebajar el contenido ideológico de los textos de base realista o expresionista y de evitar dobles lecturas en los de carácter absurdo o alegórico refleja a las claras el temor a que el teatro deviniera un espejo transparente o deformado de las estrecheces, limitaciones y vejaciones de la realidad coetánea. Se quería evitar a toda costa que las artes escénicas sirvieran de vehículo para denunciar explícita o implícitamente las condiciones de opresión en las que vivían las clases sociales o los colectivos más vulnerables, agravadas en el caso catalán por la persecución, la prohibición o la folklorización de sus signos de identidad, su cultura y su lengua. Y, naturalmente, no se reparó en medios para atajar cualquier manifestación escénica que abogara por una llamada directa o subliminal a la búsqueda de una solución colectiva para subvertir por las vías democráticas el orden establecido.



OBRAS CITADAS

- ARAGÓ, Narcís-Jordi (2013): *Periodisme sota sospita. 25 anys entre la censura i la llei de premsa*. Barcelona, A Contra Vent.
- BADIA, Alfred (1971): *Una croada*. Barcelona, Edicions 62.
- BALLESTER, Alexandre (1969): *Joc de tres. Fins al darrer mot. Massa temps sense piano. Un baül groc per a Nofre Taylor*. Palma de Mallorca, Moll.
- BENET I JORNET, Josep Maria (1970): *Fantasia per a un auxiliar administratiu. Cançons perdudes*. Palma de Mallorca, Moll.
- BENET I JORNET, Josep M. (1974): *L'ocell fènix a Catalunya o alguns papers de l'auca*, en *La desaparició de Wendy i altres obres*. Barcelona. Edicions 62, págs. 45-62.
- CAPMANY, Maria Aurèlia y ROMEU, Xavier (1971): *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*. París, Edicions Catalanes de París.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1974): *L'ombra de l'escorpí*. Valencia, Gorg.
- FÀBREGAS, Xavier (1967) (ed.): *Sainets de la vida picaresca*. Barcelona, Edicions 62.
- (1972): *A l'Àfrica, minyons! Francesos, liberals i trabucaires*. Palma de Mallorca, Moll.
- FORMOSA, Feliu (1970): *Cel·la 44. Cinc anys en la vida i l'obra d'Ernst Toller*. Barcelona, Edicions 62.
- GIBERT, Miquel M. (1999): “Pròleg”, en Joan OLIVER: *Teatre original*. Barcelona, Proa, págs. 56-57.
- GOMIS, Ramon (1970): *La petita història d'un home qualsevol*. Barcelona, Edicions 62.
- (1976): *Vermell de xaloc. El llumí d'or*. Barcelona, Edicions 62.
- GUBERN, Román y FONT, Domènec (1975): *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona, Euros.
- MARTÍ I POL, Miquel (1969): *La creació*. Ejemplar mecanografiado. Centelles. Legado Vidal-Capmany de la Universitat Rovira i Virgili. [Agradecemos a nuestra colega Montserrat Corretger que nos facilitara una copia de este documento.]

— (1989): *Obra poètica I. 1948-1971*. Edición de Pere Farrés. Barcelona, Edicions 62.

MELENDRES, Jaume (1975): *Defensa índia de rei*. Barcelona, Edicions 62.

— (1977): *Meridians i paral·lels*. Barcelona, Edicions 62.

OLIVER, Joan (1970): *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa, en 4 comèdies en un acte*. Barcelona, Aymà, págs. 115-136.

— (2003): *La fam*. Edición de Francesc Foguet i Boreu. Barcelona, Proa.

REIG, Carles (1975): *S'assaja amb noses*. Barcelona, Edicions 62.

ROMEU, Xavier (1970): *Ni de septentrió, ni de migdia, ni de llevant, ni de ponent, gent, o a tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou*. Ejemplar mecanografiado. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre de Barcelona.

— (1972): *Estat d'emergència. Els mites de Bagot. Alícia en terra de meravelles*. Palma de Mallorca, Moll.

RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Maria (1935): *Midas, rei de Frígia*. Barcelona, Randez.

SAGARRA, Josep Maria de (1993): *El foc de les ginesteres*. Edición de Miquel M. Gibert. Barcelona, Edicions 62.

SIRERA, Rodolf (1982): *Plany en la mort d'Enric Ribera. Assaig simfònic de documentació biogràfica*. Barcelona, Edicions 62.

TEIXIDOR, Jordi (1970): *L'auca del senyor Llovet*. Ejemplar mecanografiado. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre de Barcelona.

— (1978): *Rebombori 2*. Barcelona, Edicions 62.

VILA CASAS, Joan (1973): *Corona per a una necro*. Ejemplar mecanografiado procedente del Arxiu Teatral Santos (ms. 8766). Biblioteca Nacional de Catalunya.

